Gallerie dell'Accademia

(Venezia)

IL MATTINO DEL POPOLO

11 APR. 1947

Nuove sale alle Gallerie dell'Accademia

Mentre proseguono i lavori, ormai a buon punto, per la completa sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, sono state in questi giorni aperte al pubblico due sale tra le più importanti, il cui ordinamento presentava problemi particolarmente delicati.

Nella prima sala, nuova del tutto, ha trovato posto nel suo unitario complesso il gruppo delle tele dei Miracoli della Croce, di Gentile Bellini, del Carpaccio e di altri maestri, con la famosa Processione in Piazza. Nell'altra, del tutto rinnovata nella forma più semplice, trionfano nella loro genialità fantastica le storie di S. Orsola del Carpaccio sistemate in modo da far risaltare le loro qualità pittoriche, rendendole pienamente visibili anche nei particolari, a costo di rinunziare alla precedente ricostruzione della cappella ov'erano in origine.

Dalla loggia aperta nel nuovo passaggio che unisce queste due sale si gode la vista della facciata del Convento della Carità, capolavoro del Palladio. L'allestimento di questo importante complesso artistico, reso possibile dall'intervento del Genio Civile e del Ministero della Pubblica Istruzione, è stato diretto dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia con la collaborazione del prof. Carlo Scarpa, come per le sale rinnovate in precedenza.

Gallerie dell'Accademia
(Venezia)

VERNICE (Rass. d'Arte)

N° 11.12

maggio - giugno 1942

LA RIAPERTURA

di nuove sale all'Accademia

Il progressivo ripristino delle sale Gallerie dell'Accademia procede in modo sempre più felice per la disposizione e la illuminazione delle opere famose di questo Museo, quasi esclusivamente composto di tavole o tele di scuola veneta. Il nuovo collocamento è opera del prof. Vittorio Moschini studioso d'arte, oculato ed esperto quanto modesto. Delle tre sale da poco aperte al pubblico, una è dedicata interamente al ciclo della «Storia di Sant'Orsola» di Vettor Carpaccio. La nuova sistemazione permette al visitatore il pieno godimento di queste opere. Altrettanto si può dire per la sala dominata dalla «Processione» di Gentile Bellini. Quest'opera ricca di sapienza, di grazia e di acutezza impareggiabili era finora scarsamente consultabile a causa della difettosa illuminazione, mentre adesso essa appare come un'autentica rivelazione. Altre opere, di varia importanza, sono esposte nella sala-corridoio adattata di recente. Rimane ancora insoluto il problema dell'ordinamento della sala maggiore, la meno felicemente illuminata. La perizia di Vittorio Moschini è garanzia di una possibile soluzione.

E' indubbio che attraverso queste sistemazioni le Gallerie dell'Accademia si sono innalzate al livello dei Musei meglio organizzati. Nessun particolare di opera importante rimane più in ombra. Così Venezia può vantare il primato di possedere collezioni ordinate esemplarmente.

Da queste Gallerie al Museo Orientale, da Palazzo Rezzonico alla Ca' d'Oro, dal Museo vetrario di Murano alla Pinacoteca Querini Stampalia, alle importanti Mostre periodiche Venezia è tutta un palpito di vitalità artistica interessante grandi masse di visitatori italiani e stranieri.

Collezioni - Gallerie - Musei - Pinacoteche

Venezia

Gallerie dell'Accademia

IL POPOLO

26 AGO. 1948

Non è per tutti l'arte di sistemare le Gallerie

Venezia, agosto.

Nel primo fascicolo della ripristinata rassegna ministeriale « Bollettino d'arte »: una resurrezione che vale la pena di salutare con il più vivo compiacimento, anche per la serietà con cui dimostra di esser condotta da una redazione delle più consapevoli e spedite, il sobrio bilancio di Vittorio Moschini sui lavori compiuti ultimamente alle Gallerie dell'Accademia di Venezia per ovviare fin dove era possibile gli inconvenienti del vecchio, asmatico e funambolesco ordinamento Fogolari e per rapportarlo ad una più efficiente e pulita strutturalità merita di essere rilevato in modo particolare perchè in quelle righe scarne e quasi « burocratiche » consiste l'atto di nascita di una delle più felici realizzazioni che nel campo museografico abbiano ricevuto impostazione e lineare perfezionamento in questi anni decisivi per il rinnovamento di una compagine museale come la nostra, notoriamente in arretrato in rispetto non solo alle conquiste d'oltr'Alpe; ma a quella stessa coscienza dell'attualità della storia che ormai è penetrata nell'animo di ognuno.

E' giusto, anzi doveroso riconoscere che anche altrove — e per verità con mezzi molto minori di quelli elargiti per esempio in pro degli Uffizi — soprintendenti provvisti di spirito di iniziativa e di sensibilità hanno saputo in questo dopoguerra tribolato realizzare — dalla Galleria Estense di Modena al Museo di Palazzo Venezia a Roma e perfino nel Museo civico della mia Vicenza — esemplari rimaneggiamenti delle antiche sedi che sono state restituite docilmente aggiornate alle esigenze di tecnica e in tal guisa ricondotte a quel solo che nel museo conta, cioè l'opera d'arte opportunamente liberata da ogni bardatura di contorno così come da ogni ostacolo al suo più completo godimento visivo. Anche lì il letto di Procuste delle ineliminabili insorgenze monumentali avrà messo a dura prova l'intelligenza e lo zelo di quei puri ed inediti eroi che sono spesso i tecnici di museo. Ma immaginatevi quel che deve aver significato, anche per un Moschini (ossia per l'intenditore più tranquillo e sottile e sicuro che oggi s'abbia fra noi), doversi muovere fra il Giorgione della « Tempesta » e il Piero del « San Girolamo » e di più dovere nella successione di ambienti più bizzarra che mai abbia servito ad uso di pinacoteca — l'abside gotica di slancio francescano a ridosso della compassata ed aulica spazialità palladiana e il capriccioso alternarsi di ambienti grandi e piccoli, di golfi d'ombra e di scatole di luce — trovar posto a dipinti che oscillano per formato dal miniaturismo dei bozzetti tiepoleschi e delle predelle di estremo gotico cortese a tele chilometriche come il famosissimo « Convito in casa di Levi », del Veronese, quando l'imprescindibile unità tematica e lirica di complessi pittorici superlativi, come i Carpaccio e i Gentile Bellini delle Scuole di sant'Orsola e di san Giovanni Evangelista non impongono addirittura l'allestimento *sur place* di vani immensi espressamente commisurati e intonati.

Va da sè che l'enorme lavoro è stato affrontato solo successivamente, per scaglioni. Una volta chiariti i programmi di ordinamento (con tutte le complesse operazioni di maneggio e di avvicendamento nell'ordine espositivo che in questo caso essi implicano), Moschini poteva ora mettere tutta la propria intelligenza critica al servizio di una messinscena — mi si passi la parola — ragionevolmente impostata su quei fattori primi ed esclusivi che son le opere d'arte. Ed i risultati si son fatti presto conoscere, quando — in questa che fu tra le prime gallerie nazionali riaperte al pubblico dopo la guerra (ad un mese dall'arrivo degli Alleati già si potevano aprire le prime due sale con la mostra dei « primitivi veneziani », da Paolo a Lorenzo a Jacobello del Fiore, opportunamente esplorati e ristorati, conforme all'alto credito che oggi si tende a riconoscer loro) abbiamo potuto entrare nelle due nuove maggiori sale dei « grandi formati », da Paolo Veronese al Tiepolo, e quindi nell'altre due carpaccesche delle « Storie di sant'Orsola » e dei « Miracoli della Croce » in cui, senza che fosse necessario toccar i muri, si è tuttavia saputo lavorar così sottilmente di taglio, da uscirne una veste museografica insospettabilmente nuova e, quel che più conta, meravigliosamente appropriata alla dizione staccata e scintillante peculiare dell'incantesimo novellistico di Carpaccio.

Per render conto di quel che si è ottenuto, parla da sè il passaggio dal vecchio, ancora in posto, al nuovo; dall'aria sonnolenta e grave di vecchia sacrestia, dove i soffitti incombono altissimi in uno spazio enfatico ed alle pareti gli alti bancali in legno serran le tele nella morsa atroce e mortificante dei pannelli da speziaria ospitaliera, al senso di distensione, di lindura e di tersa luminosità che si gode nella lineare e però armonica partitura spaziale di vani i quali ai dipinti offrono il supporto più atono e sommesso che sia possibile, con intonaci opachi e intonati sul basso e con velari discreti, atti a filtrare la luce al fine di renderla più dolce ed intima.

Spinosissima arte, quella di « montare » una pinacoteca. Anche prescindendo dalle esigenze intrinseche di angolo visuale, di rapporto dimensionale, di vibrazione cromatica, di luminosità eccetera, che ogni dipinto postula per sè, nello stesso modo di presentarlo un filo sottilissimo separa il geniale, l'opportuno, dal banale e dal virtuoso. Dove s'interviene troppo poco e l'opere calano nell'instabile e nel *comunque*, e dove invece rimbalzano sciccose inscenate da tecnici in vena di esibizionismo. Il difficile è fermarsi a quel punto che tutto è stato fatto perchè il regista scompaia, si annulli in una raggiunta convenienza climatica, quando tutto ormai par ovvio, naturale e semplice. Un filo. Ebbene, Moschini ha saputo fermarsi lì e un giorno si potrà parlare dello « stile Moschini » come di uno stile classico. L'ultimo tocco è dato dalle specchiatissime salette settecentesche, di contro alle quali attualmente è ventura che alla parete si allineino gli entusiasmanti Carpaccio di San Giorgio degli Schiavoni, recentemente ristorati da Pelliccioli: uno spettacolo che per goderselo vale la pena di venir apposta dall'America.

Ma all'Accademia le sorprese non sono ancora finite. Basta che vi affacciate nell'immensa aula ricavata sulla parte superiore della ex-chiesa della Carità per rendervi conto che, se fin qui Moschini e Scarpa han fatto — e nel modo egregio che s'è detto — i tecnici di museo, ora si sono impegnati in qualche cosa di più. Un'interpretazione affatto originale delle risorse inerenti ad un completo isolamento del vaso ambientale dal libero e ritmico impiego di elementi portanti, i quali dell'opera isolano quel tanto che basti per dar spicco e misura al diffondersi e all'appuntarsi dei valori pittorici ha avuto per effetto di suscitare nell'aria una vibrante atmosfera magica, dove i dipinti evoluiscono e scandiscono solitari le loro ariette serafiche: veri squarci di paradiso che una luce blanda filtrata dai velari sulle capriate altissime accarezza con soavità infinita. E questo è il regno, estremamente suggestivo, degli incantevoli quattrocenteschi veneziani, dai Vivarini e dai Crivelli ai Montagna ai Cima da Conegliano e infine ai gloriosi trittici belliniani, distillati con la purezza delle gemme e intessuti col fiato degli angioli.

E d'un tratto vi accorgete che, di contro alle canne d'organo delle acuminate monofore gotiche dell'abside carenata, la poesia pittorica d'incanto fa tutt'uno con la poesia del fatto architettonico, o meglio si scioglie nel suo arcano contrappunto. Una malia, se si vuole, da mago Merlino. Ma intanto se ne esce più buoni.

Costantino Baroni

Gallerie dell'Accademia
(Venezia)

GAZZETTINO - SERA

14 SET. 1949

RIVEDUTE E CORRETTE
LE GALLERIE DELL' ACCADEMIA

Se si contano i visitatori delle Gallerie dell'Accademia si troverà che per una metà sono stranieri ed una metà sono turisti di passaggio a Venezia; molti tra i veneziani, anzi troppi conoscono poco o non hanno rivisto ancora in questi ultimi anni le Gallerie dell'Accademia.

C'è stata, è vero, la guerra, che ha interrotto per anni la visita ai principali monumenti della città ed ha un po' sviato per alcuni l'amore alle cose di arte, mentre è vivissima proprio in quest'epoca una intensa ripresa del gusto per l'arte figurativa, con un interesse molto più approfondito nella storia dell'arte, un bisogno di vedere e conoscere più intimamente i capolavori dell'arte antica.

Dopo la guerra molti musei hanno sentito il bisogno di rinnovarsi: la mostra organizzata da Pallucchini dei «Capolavori dei Musei Veneti» conteneva la premessa di tutto un ordinamento nuovo e una revisione alle maggiori raccolte d'arte del Veneto.

Il prof. Vittorio Moschini, Sovraintendente alle Gallerie dell'Accademia, fece veramente miracoli per dare una sistemazione secondo i nuovi bisogni della cultura e i moderni criteri museografici all'imponente numero di capolavori di pittura veneziana appartenenti alla Galleria che ritornavano dai rifugi di guerra. I vecchi edifici dovevano necessariamente subire delle modifiche: le sale delle Gallerie, come è noto, sono ricavate dall'antica Scuola della Carità, che risale al '400, dall'Albergo e dalla Chiesa della Scuola, da un monastero dei Canonici Lateranensi, fabbricato dal Palladio alla metà del cinquecento ed altre costruzioni di alto interesse storico. Tra tante opere di architettura ed edifici di grande importanza non si poteva procedere all'«americana» di buttar, cioè già tutto e ricostruire tutto di nuovo, l'arch. Carlo Scarpa, incaricato dei lavori, aveva progettato tutto un vasto sviluppo di edifici con una cura e rispetto del tutto particolare a complesso monumentale: il progetto fu in buona parte ridotto, ma i lavori fatti furono sufficienti a risolvere in un modo più moderno e razionale tutto lo sviluppo della Galleria.

I più noti storici dell'arte e conservatori di musei, venuti quest'estate a Venezia, rimasero veramente colpiti per l'equilibrio della disposizione, la chiarezza del criterio storico, la misura della luce, la rifinitura di tutti i particolari. Il prof. Lorenzetti, ritornato recentemente da Parigi da un congresso di museografia al quale hanno partecipato 35 Nazioni di tutto il mondo, ci ha assicurato che la sistemazione delle Gallerie di Venezia, tenuto conto delle difficoltà architettoniche di adattamento dei vecchi edifici è un modello del genere.

Il visitatore forse non si rende conto di tutti i problemi storico - estetici che sono legati alla presentazione di opere d'arte di grande valore e delle difficoltà della loro ambientazione. Alle Gallerie dell'Accademia si respira ora una aria nuova dovuta sopratutto alla rigorosa selezione di tutte le opere esposte. I lavori diretti dall'arch. Carlo Scarpa sono ora quasi al termine dopo la costruzione di alcune sale completamente nuove come quelle del «ciclo delle storie di S. Orsola» del Carpaccio e del «Miracolo della Croce» con «teleri» di Gentile Bellini, del Carpaccio ed altri pittori provenienti dalla Scuola di Giovanni Evangelista, ed altre sale per la sezione delle opere d'arte del seicento. Pochi musei al mondo possono vantare delle sale ricche e suggestive come quelle di S. Orsola e del Miracolo della Croce dove rivivono intatti due cicli fondamentali di tutta la pittura veneziana del quattrocento.

La sistemazione più importante, ultimata di recente, è quella relativa alla Chiesa della Carità che un giorno apparteneva all'antica Scuola, e con decreto napoleonico fu annessa al primo nucleo di ambienti destinati alle Gallerie veneziane. La Chiesa fu divisa in due parti di cui la superiore è stata nuovamente adattata all'esposizione di alcuni dipinti del nostro Rinascimento. L'opera di riordino della Galleria è quasi ultimata: si attende ora il nuovo catalogo che raccoglierà i più recenti contributi di studi storico - critici di tutte le opere esposte. I nostri capolavori del passato non attendono dai posteri, specie dai veneziani che hanno l'orgoglio di possedere una delle più note gallerie del mondo, una lode vaga e generica, essi attendono uno studio più intimo, una comunicazione diretta del loro messaggio di poesia che si rinnova intatto nelle epoche.

g. pe.

Collezioni - Gallerie - ecc
Venezia

"Gazzettino - Sera", 10/11 - 5 - 1950

Gallerie dell'Accademia

Nuovo fondamentale catalogo per le Gallerie dell'Accademia

E' difficile trovare un museo che abbia una sede composta da edifici così diversi e preziosi come quelli della Galleria dell'Accademia di Venezia, che comprende l'antica Scuola Grande della Carità, decorata originalmente da uno stupendo soffitto della metà del Quattrocento, la Chiesa attigua di S. Maria della Carità e il Convento di Palladio dei Canonici Lateranensi della metà del Cinquecento, con una delle più belle facciate classiche che esistano a Venezia. Entro questi edifici e con alcuni locali poi ricavati nel Settecento e nell'Ottocento, si è costituita nel 1753 l'Accademia veneziana dei Pittori e Scultori e, mezzo secolo dopo, la Galleria dell'Accademia, quali ora le conosciamo.

Alla caduta della Repubblica, quando le Armate napoleoniche entrarono in città, Venezia era intatta e ricca d'opere d'arte forse come nessun'altra al mondo. Non c'è studio sulla storia dell'arte veneziana che non debba necessariamente passare per il decennio che va dal 1805 al 1815, epoca in cui la gran parte dei palazzi dell'antica nobiltà, i vecchi Istituti e i Conventi furono adattati, secondo il nuovo spirito della Rivoluzione francese, all'organismo di uno stato modernamente concepito. Sulla fragile e in un certo senso miracolosa consistenza di Venezia, lo urto violento di quegli anni fu in parte fatale con perdite irreparabili: dovremmo ripensarci ogni qual volta si è tentati di toccare la carne viva della città, nei suoi edifici e nelle sue opere di

F. GUARDI: « L'Isola di S. Giorgio » (Venezia - Accademia)

arte, sotto l'urgenza anche delle più autentiche e reali necessità del nostro vivere moderno.

In tempi così difficili si immagini la delicatezza del compito di Pietro Edwards in una posizione estremamente difficile come « Delegato per la Corona », « Conservatore dei depositi demaniali » e « Conservatore delle Gallerie », che per primo raccolse il nucleo di opere che dovevano formare le Gallerie dell'Accademia e pose argine, nel possibile, alla dispersione dei dipinti che s'era iniziata con la caduta della Repubblica. Fu incaricato, tra l'altro « di mettersi a disposizione dei commissari francesi destinati a scegliere le opere d'arte che Venezia doveva dare a Napoleone ». Tempi in cui si sceglievano, per ordine del Vicerè, dalla raccolta fatta all'Accademia del patrimonio inestimabile d'opere di arte provenienti dalle Chiese e dai conventi soppressi, i capolavori che dovevano formare i musei di Brera, a Milano, quelli che dovevano debitamente integrare il Louvre o soddisfare il desiderio dei vincitori.

Questi avvenimenti ci vengono raccontati con rara lucidezza di documentazione da Sandra Moschini Marconi nel presentare la storia delle Gallerie dell'Accademia nell'introduzione al primo volume del grande nuovo catalogo, edito dall'Istituto Poligrafico dello Stato.

Il volume, che comprende le opere d'arte del Trecento e del Quattrocento, fa onore ai nostri studi di Storia dell'Arte ed è un bellissimo esempio di « problema di metodo » nella classificazione e nella definizione storico-estetica di un'opera d'arte; il merito, oltre a Sandra Moschini Marconi, va pure, una volta tanto, alla Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti che con questa nuova serie di volumi, diretta da Giorgio Castelfranco, propone una revisione fondamentale, opera per opera, del patrimonio dei Musei di Stato.

Qualche dato: trentaquattro fit-

ANDREA MANTEGNA: « S. Giorgio » (Venezia - Accad.)

te pagine di introduzione con documentazioni nuove e preziose sulla formazione della Galleria, commento di tutte le duecentoventisei opere d'arte esposte del Trecento e del Quattrocento. Ogni scheda fa la storia dell'opera: luogo d'origine, le vicissitudini storiche, la chiarificazione iconografica, la documentazione dei restauri, le referenze bibliografiche, i giudizi attributivi ed una nitida indicazione estetica. Ad ogni opera corrisponde una tavola illustrata corredata spesso da altre con particolari e vengono pure indicate le fonti di tutte le fotografie esistenti.

Oltre alle citazioni degli studi più noti, la documentazione si avvale anche del vastissimo materiale informativo delle pubblicazioni minori e delle varie fonti, la cui ricerca, dall'ampiezza stessa degli archivi veneziani, era resa un tempo disorganica o parzialmente approfondita: il volume quindi tiene il confronto con i cataloghi sistematici di alcuni grandi musei stranieri con quell'apporto che per la pittura veneziana possono dare lunghi studi condotti direttamente sul luogo, sulle fonti prime degli archivi e l'accostamento ideale di numerose altre opere d'arte sparse dovunque nella città.

La pittura veneziana fa parte integrante della vita della città, degli usi di una Repubblica che ebbe un costume sociale spessissimo singolare, unica nel suo sviluppo e gelosa di tradizioni secolari: l'esame estetico dell'opera d'arte preso in sè stesso, si stacca quindi da una realtà viva ed imprescindibile ogni qualvolta non tien conto di quei documenti che ne costituiscono la prima ragione storica.

E' da augurarsi che cataloghi del genere, come si sta iniziando per i musei dello Stato, siano fatti a Venezia, anche per i musei del Comune, le collezioni pubbliche e i principali munumenti della città.

Dopo il momento d'euforia delle scoperte negli studi di storia dell'arte all'inizio del nostro secolo, quando prima il Cavalcaselle e poi Adolfo Venturi ci insegnarono a guardare con occhi nuovi il nostro immenso patrimonio artistico, subentra ora una più approfondita consapevolezza della sua funzione nella nostra società, e la sua superiore testimonianza civile. Questa consapevolezza, che diviene sempre più diffusa, ci induce ora ad un più ampio lavoro di studio sulle opere d'arte, nel binario d'una filologia liberata dagli schemi più rigidi di un tempo, a rivedere infine la funzione dei nostri musei nella cultura moderna, il loro allestimento e l'apporto che l'opera d'arte può dare alla nostra vita quotidiana.

GUIDO PEROCCO

Collezione - Gabinetti - Musei - Pinacoteche (in Italia)

Venezia

Gallerie dell'Accademia: Venezia

Gazzettino - Sera, 24/25-5-1956

Cinque secoli di pittura veneta in una famosa serie di dipinti

Un nuovo libro ci ripropone ora di ripercorrere il grande arco della storia della pittura veneziana, dal Trecento al Settecento nel commento che Francesco Valcanover dedica ad una larga serie di capolavori delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

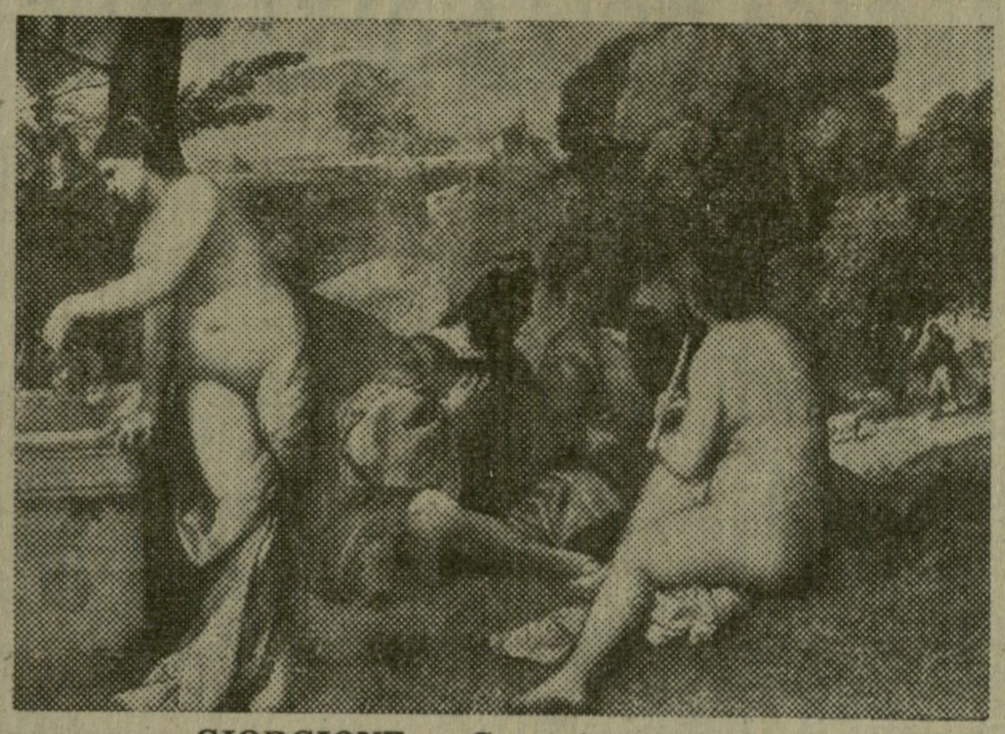
Il volume, edito dall'Istituto Geografico De Agostini di Novara, segue quelli già usciti, dedicati rispettivamente alle Gallerie di Brera di Angelo Ottino Della Chiesa, degli Uffizi di Roberto Salvini, di Palazzo Pitti di Annamaria Francini Ciaranfi. Altri sono annunciati sulla Galleria Borghese, il Museo nazionale di Napoli, i Musei senesi, il Palazzo Ducale di S. Urbino, Pompei ed Ercolano, Basiliche di Assisi, chiese di Roma, Piazza S. Marco, Chiese di Ravenna, Chiese di Firenze, Musei e Monumenti etruschi, Musei e Monumenti in Sicilia.

C'è dunque una vasta attività editoriale che si dedica con criteri moderni ed ampiezza di informazione alla nostra storia dell'arte, sa mettere a buon frutto il patrimonio di tavole a colori che forma una base indispensabile, sempre più suggestiva per le nuove edizioni. L'esempio di alcuni fortunati editori stranieri di libri d'arte, che presero l'avvio proprio dalla pittura italiana per una ampia impaginazione di tavole a colori nei nuovi libri e si sono valsi della collaborazione dei più noti studiosi d'arte del mondo per testi brevi ed essenziali, ha stimolato i nostri più accreditati editori in questo campo, come ora l'Istituto Geografico De Agostini di Novara, sul nuovo indirizzo.

Francesco Valcanover, ispettore alle Gallerie di Venezia, autore di alcuni preziosi ed introvabili volumi d'arte veneta, ci narra con mano sicura la storia della pittura veneziana. Trentadue tavole a colori molto ampie, a piena pagina, esclusivamente di particolari, seguono puntualmente il testo, corredato altresì di numerose illustrazioni in bianco e nero.

Di ogni opera scelta viene prima presentato il profilo critico dell'artista e poi un'analisi dell'opera. Si inizia con Paolo Veneziano nella prima metà del Trecento, «che affonda le radici della sua arte nella raffinata cultura bizantina», ma vi apporta un soffio tipicamente veneto, poi, tra i molti discepoli, Lorenzo Veneziano e via via le altre voci del Trecento a Venezia: Stefano, Jacobello Alberegno, Nicolò di Pietro.

Nel primo Quattrocento fioriscono «a Venezia tra le pareti del Palazzo Ducale i colori splendidi, gli ondulati andamenti lineari del gotico internazionale». Ecco Jacobelle del Fiore, accanto a Gentile da Fabriano e Pisanello, e più tardi, a cavallo tra le due epoche, tra Medioevo e Rinascimento, Michele Giambono, Antonio Vivarini e Jacopo Bellini. Chissà come doveva essere bella prima della distruzione la primitiva Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale decorata con i capolavori di Gentile da Fabriano e Pisanello ai primi del Quattrocento, ma i tempi addensavano nuove generazioni di artisti nel corso di pochi decenni: Andrea Mantegna a Padova, accanto a Donatello rivela un mondo nuovo per la pittura veneta. Alle Gallerie di Venezia viene presentato il bellissimo S. Giorgio «che si staglia nella luce sulla marmorea inquadratura e si scosta appena leggermente di lato per lasciar vedere la turrita città da cui scende la strada tortuosa.»



GIORGIONE: «Concerto campestre»

Alcune opere, come il S. Gerolamo di Piero della Francesca, la Madonna di Cosmè Tura ed uno stupendo ritratto di Hans Memling, che si trovano ancora nel Quattrocento in case patrizie veneziane, documentano gli apporti nuovi alla pittura veneziana del primo Rinascimento. Giovanni Bellini segna il momento più alto di quest'epoca, un momento raccolto e pensoso, religiosamente intenso, prima della ventata profana, ricca di umori terrestri, di Giorgione.

L'Accademia raccoglie un'intera sala di opere di Giovanni Bellini recentemente allestita secondo i più moderni criteri museografici da Vittorio Moschini con la collaborazione dell'architetto Carlo Scarpa; si può così ripercorrere a vista d'occhio, le varie fasi del pittore, dagli inizi mantegneschi ai dipinti più tardi, in cui accoglie la nuova parola dell'allievo Giorgione. A conclusione di questa sala c'è il paragone diretto con Giorgione nel suo più superbo capolavoro: «La Tempesta» venuto in proprietà dello Stato soltanto da pochi anni per opera di Gino Fogolari.

Tra la generazione di Giovanni Bellini e quella di Giorgione v'è una serie di «testimonianze» nel museo di altissima qualità, da alcune luminose pale d'altare di Cima da Conegliano (in cui le tavole a colori documentano le «aperture» quiete e solenni dei paesaggi), ai «teleri» per la Scuola di S. Giovanni Evangelista con i «Miracoli della Croce» ed infine con il più spettacoloso ciclo pittorico delle Gallerie dell'Accademia nelle Storie di S. Orsola del Carpaccio. Qui basterebbero alcuni particolari inediti dell'incontro della Santa con il principe che affronterà con Lei il martirio, del viaggio a Roma, della stanza che accoglie l'angelo e i sogni dell'alba della giovane, per indicarci ancora una volta la inesauribile vena poetica del pittore che forse non riusciamo a cogliere mai nella sua interezza.

Tra le opere del Cinquecento notiamo il «Ritratto di gentiluomo di Lorenzo Lotto», «La presentazione della Vergine al Tempio di Tiziano» accanto al «S. Giovanni Battista» «che documenta una specie di omaggio a Michelangelo quale solo Tiziano poteva offrire» ed infine il più patetico dipinto del Museo «La Pietà» che l'artista lasciò interrotta per la morte.

Seguono le opere famose di Tintoretto, Veronese, Bassano. Le tavole a colori portano a diretto confronto la gamma cromatica dei tre artisti: la pennellata impetuosa e a tocchi rapidi di Tintoretto, il colore splendido e sontuoso di Veronese, quello più allucinato e in luce di tramonto di Jacopo Bassano.

Necessariamente pochi sono gli esempi della pittura veneziana del Seicento spesso esemplata su modelli dei pittori del Secolo precedente particolarmente validi invece gli apporti nuovi del romano Domenico Fetti, del caravaggesco e fiammingo Giovanni Lyss, del genovese Bernardo Strozzi.

Si giunge così alle soglie del Settecento a cui sono dedicate alcune sale del Museo nelle quali troviamo la famosa «Indovina» del Piazzetta, il bozzetto per il soffitto della chiesa degli Scalzi di Tiepolo, il dipinto che il vecchio Canaletto presentò all'Accademia veneziana per esserne ammesso e uno dei più prestigiosi paesaggi lagunari di Francesco Guardi, accanto agli altri pittori dell'epoca variamente documentati come Marco e Sebastiano Ricci, Jacopo Amigoni, Giambattista Pittoni, Rosalba Carriera, Pietro ed Alessandro Longhi, Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli fino ad Antonio Canova che conclude l'epoca felice dell'arte veneziana.

Il libro in conclusione è una chiara storia della pittura veneziana attraverso alcune fondamentali esemplificazioni, fatta con l'esperienza d'uno studioso che conosce a fondo il museo dove esplica il proprio lavoro e sa collegare l'analisi delle opere trattate ad un profilo organico di un ampio periodo di storia dell'arte.

GUIDO PEROCCO

Francesco Valcanover: «*Gallerie dell'Accademia di Venezia*» — Istituto Geografico De Agostini, Novara - L. 6 000

Collezioni - Gallerie - ecc.
Venezia
Gallerie
dell'Accademia

"La Fiera Letteraria", 27. 5. 1956

STUDI SULLE GALLERIE DELL'ACCADEMIA

★

LA STORIA della pittura veneziana

★

DI GUIDO PEROCCO

E' difficile trovare un museo che abbia una sede composta da edifici così diversi e preziosi come quelli della Galleria dell'Accademia di Venezia, che comprende l'antica Scuola Grande della Carità, decorata originalmente da uno stupendo soffitto della metà del Quattrocento, la chiesa attigua di S. Maria della Carità e il convento di Palladio dei Canonici Lateranensi della metà del Cinquecento, con una delle più belle facciate classiche che esistano a Venezia. Entro questi edifici, e con alcuni locali poi ricavati nel Settecento e nello Ottocento, si è costituita nel 1753 l'Accademia veneziana dei Pittori e Scultori, e, mezzo secolo dopo, le Gallerie dell'Accademia quali ora le conosciamo.

Alla caduta della Repubblica, quando le armate napoleoniche entrarono in città, Venezia era intatta e ricca di opere d'arte forse come nessun'altra al mondo. Non c'è studio sulla storia dell'arte veneziana che non debba necessariamente passare per il decennio che va dal 1805 al 1815 epoca in cui gran parte dei palazzi dell'antica nobiltà, i vecchi Istituti e i conventi furono adattati, secondo il nuovo spirito della Rivoluzione francese, all'organismo di uno stato modernamente concepito. Sulla fragile e in un certo senso miracolosa consistenza di Venezia l'urto violento di quegli anni fu in parte fatale con perdite irreparabili: dovremmo ripensarci ogniqualvolta si è tentati di toccare la carne viva della città, nei suoi edifici e nelle sue opere d'arte, sotto l'urgenza anche delle più autentiche e reali necessità del nostro vivere moderno.

In tempi così difficili si immagini la delicatezza del compito di Pietro Edwards in una posizione estremamente difficile come « Delegato per la Corona », « Conservatore dei depositi demaniali » e « Conservatore della Galleria », che per primo raccolse il nucleo di opere che dovevano formare le Gallerie dell'Accademia e pose argine, nel possibile, alla dispersione dei dipinti che s'era iniziata con la caduta della Repubblica. Fu incaricato tra l'altro « di mettersi a disposizione dei commissari francesi destinati a scegliere le opere d'arte che Venezia doveva dare a Napoleone ». Tempi in cui si sceglievano per ordine del Viceré, dalla raccolta fatta all'Accademia del patrimonio inestimabile d'opere d'arte proveniente dalle chiese e dai conventi soppressi, capolavori che dovevano formare i Musei di Brera a Milano, quelli che dovevano debitamente integrare il Louvre o soddisfare il desiderio dei vincitori.

Questi avvenimenti ci vengono raccontati con rara lucidezza di documentazione da Sandra Moschini Marconi nel presentare la storia delle Gallerie dell'Accademia nell'introduzione al primo volume del grande nuovo catalogo, edito dall'Istituto Poligrafico dello Stato.

Il volume, che comprende le opere del Trecento e del Quattrocento, fa onore ai nostri studi di Storia dell'Arte ed è un bellissimo esempio di « problema di metodo » nella classificazione e nella definizione storico-estetica di un'opera d'arte; il merito, oltre a Sandra Marconi Moschini, va pure, una volta tanto, alla Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti che con questa nuova serie di volumi, diretta da Giorgio Castelfranco, propone una revisione fondamentale del patrimonio dei Musei di Stato.

Qualche dato: trentaquattro fitte pagine di introduzione con documentazioni nuove e preziose sulla formazione della Galleria, commento di tutte le duecentoventisei opere esposte del Trecento e del Quattrocento. Ogni scheda fa la storia della opera: luogo d'origine, le vicissitudini storiche, la chiarificazione iconografica, la documentazione dei restauri, le referenze bibliografiche, i giudizi attributivi ed una nitida indicazione estetica. Ad ogni opera corrisponde una tavola illustrata, corredata spesso da altre con particolari, e vengono pure indicate le fonti di tutte le fotografie esistenti.

Oltre alle citazioni degli studi più noti, la documentazione si avvale anche del vastissimo materiale informativo delle pubblicazioni minori e delle varie fonti, la cui ricerca, dall'ampiezza stessa degli archivi veneziani, era resa un tempo disorganica o parzialmente approfondita: il volume quindi tiene il confronto con i cataloghi sistematici di alcuni grandi musei stranieri con quell'apporto che per la pittura veneziana possano dare studi condotti direttamente sul luogo, sulle fonti prime degli archivi e l'accostamento ideale di numerose altre opere d'arte sparse ovunque nella città.

La pittura veneziana fa parte integrante della vita della città, degli usi di una Repubblica che ebbe un costume sociale spessissimo singolare, unica nel suo sviluppo e gelosa di tradizioni secolari: l'esame estetico dell'opera d'arte preso in se stesso si stacca quindi da una realtà viva ed imprescindibile ogni qualvolta non tien conto di quei documenti che ne costituiscono la prima ragione storica.

E' da augurarsi che cataloghi del genere, come si sta iniziando per i musei dello Stato, siano fatti a Venezia anche per i musei del Comune, le collezioni pubbliche e i principali monumenti della città.

Dopo il momento di euforia delle scoperte negli studi di storia dell'arte all'inizio del nostro secolo, quando prima il Cavalcaselle e poi Adolfo Venturi ci insegnarono a guardare con occhi nuovi il nostro immenso patrimonio artistico, subentra ora una più approfondita consapevolezza della sua funzione nella nostra società, la sua superiore testimonianza civile. Questa consapevolezza, che viene sempre più diffusa, ci induce ora ad un più ampio lavoro di studio sulle opere d'arte, nel binario d'una filologia liberata dagli schemi più rigidi d'un tempo, a rivedere infine la funzione dei nostri musei nella cultura moderna, il loro allestimento e l'apporto che l'opera d'arte può dare alla nostra vita quotidiana.

Un altro libro ci ripropone ora di ripercorrere il grande arco della storia della pittura veneziana dal Trecento al Settecento nel commento che Francesco Valcanover dedica ad una larga serie di capolavori delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Il volume, edito dall'Istituto Geografico De Agostini di Novara, segue quelli già usciti, dedicati rispettivamente alle Gallerie di Brera di Angelo Ottino Della Chiesa, degli Uffizi di Roberto Salvini, di Palazzo Pitti di Annamaria Francini Ciaranfi. Altri sono annunciati sulla Galleria Borghese, il Museo Nazionale di Napoli, i Musei senesi, il Palazzo Ducale di Urbino, Pompei ed Ercolano, Basiliche di Assisi, chiese di Roma, Piazza S. Marco, Chiese di Ravenna, Chiese di Firenze, Musei e Monumenti etruschi, Musei e Monumenti in Sicilia.

C'è dunque una vasta attività editoriale che si dedica con criteri moderni ed ampiezza di informazione alla nostra storia dell'arte, e sa mettere a buon frutto il patrimonio di tavole a colori che forma una base indispensabile, sempre più suggestiva per le nuove edizioni. L'esempio di alcuni fortunati editori stranieri di libri d'arte, che presero l'avvio proprio dalla pittura italiana per una ampia impaginazione di tavole a colori nei nuovi libri e si sono valsi della collaborazione dei più noti studiosi d'arte del mondo per testi brevi ed essenziali, ha stimolato i nostri più accreditati editori in questo campo, come ora l'Istituto Geografico De Agostini di Novara, sul nuovo indirizzo.

Francesco Valcanover, ispettore alle Gallerie di Venezia, autore di alcuni preziosi ed introvabili volumi d'arte veneta, ci narra con mano sicura la storia della pittura veneziana. Trentadue tavole a colori molto ampie, a piena pagina, esclusivamente di particolari, seguono puntualmente il testo, corredato altresì di numerose illustrazioni in bianco e nero.

Di ogni opera scelta viene prima presentato il profilo critico dell'artista e poi un'analisi dell'opera. S'inizia con Paolo Veneziano nella prima metà del Trecento, « che affonda le radici della sua arte nella raffinata cultura bizantina » ma vi apporta un soffio tipicamente veneto, poi, tra i molti discepoli, Lorenzo Veneziano, e via via le altre voci del Trecento a Venezia: Stefano, Jacobello Alberegno, Niccolò di Pietro.

Nel primo '400 fioriscono « a Venezia tra le pareti del Palazzo Ducale i colori splendidi, gli ondulati andamenti lineari del gotico internazionale ». Ecco Jacobello del Fiore, accanto a Gentile da Fabriano e Pisanello, e più tardi, a cavallo tra le due epoche, tra Medioevo e Rinascimento, Michele Giambono, Atonio Vivarini e Jacopo Bellini. Chissà come doveva essere bella prima della distruzione la primitiva Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale decorata con i capolavori di Gentile da Fabriano e Pisanello ai primi del Quattrocento; ma i tempi addensavano nuove generazioni di artisti nel corso di pochi decenni: Andrea Mantegna a Padova, accanto a Donatello rivela un mondo nuovo per la pittura veneta. Alle Gallerie di Venezia viene presentato il bellissimo S. Giorgio « che si staglia nella luce sulla marmorea inquadratura e si scosta appena leggermente di lato per lasciar vedere la turrita città da cui scende la strada tortuosa ».

Alcune opere, come il S. Gerolamo di Piero della Francesca, la Madonna di Cosmé Tura ed uno stupendo ritratto di Hans Memling, che si trovano ancora nel Quattrocento in case patrizie veneziane, documentano gli apporti nuovi alla pittura veneziana del primo Rinascimento. Giovanni Bellini segna il momneto più alto di questa epoca, un momento raccolto e pensoso, religiosamente intenso, prima della ventata profana, ricca di umori terrestri, di Giorgione.

L'Accademia raccoglie un'intera sala di opere di Giovanni Bellini, recentemente allestita secondo i più moderni criteri museografici da Vittorio Moschini con la collaborazione dell'architetto Carlo Scarpa: si può così ripercorrere, a vista d'occhio le varie fasi del pittore, dagli inizi mantegneschi ai dipinti più tardi, in cui accoglie la nuova parola dell'allievo Giorgione. A conclusione di questa sala c'è il paragone diretto con Giorgione nel suo superbo capolavoro: « La Tempesta », venuto in proprietà dello Stato soltanto da pochi anni per opera di Gino Fogolari.

Tra la generazione di Giovanni Bellini e quella di Giorgione v'è una serie di « testimonianze » nel museo di altissima qualità, da alcune luminose pale d'altare di Cima da Conegliano (in cui le tavole a colori documentano le « aperture » quiete e solenni dei paesaggi), ai « teleri » per la Scuola di S. Giovanni Evangelista con i « Miracoli della Croce » ed infine con il più spettacoloso siclo pittorico delle Gallerie dell'Accademia nelle Storie di S. Orsola del Carpaccio. Qui basterebbero alcuni particolari inediti dell'incontro della Santa con il principe che affronterà con Lei il Martirio, del viaggio a Roma, della stanza che accoglie l'angelo e i sogni dell'alba della giovane, per indicarci ancora una volta l'inesauribile vena poetica del pittore che forse non riusciamo a cogliere mai nella sua interezza.

ANDREA MANTEGNA: San Giorgio

Tra le opere del Cinquecento notiamo il « ritratto di gentiluomo di Lorenzo Lotto », « La presentazione della Vergine al Tempio di Tiziano » accanto al « S. Giovanni Battista » « che documenta una specie di omaggio a Michelangelo, quale solo Tiziano poteva offrire » ed infine il più patetico dipinto del Museo: « La Pietà », che l'artista lasciò interotta per la morte.

Seguono le opere famose di Tintoretto, Veronese, Bassano. Le tavole a colori portano a diretto confronto la gamma cromatica dei tre artisti: la pennellata impetuosa e a tocchi rapidi di Tintoretto, il colore splendido e sontuoso di Veronese, quello più allucinato e in luce di tramonto di Jacopo Bassano.

Necessariamente pochi sono gli esempi della pittura veneziana del Seicento, spesso esemplata su modelli dei pittori del Secolo precedente, particolarmente validi invece gli apporti nuovi del romano Domenico Fetti, del caravaggesco e fiammingo Giovanni Lyss del genovese Bernardo Strozzi.

Si giunge così alle soglie del Settecento a cui sono dedicate alcune sale del Museo nelle quali troviamo la famosa « Indovina » del Piazzetta, il bozzetto per il soffitto della chiesa degli Scalzi di Tiepolo, il dipinto che il vecchio Canaletto presentò all'Accademia veneziana per esserne ammesso e uno dei più prestigiosi paesaggi lagunari di Francesco Guardi, accanto agli altri pittori dell'epoca variamente documentati come Marco e Sebastiano Ricci, Jacopo Amigoni, Giambattista Pittoni, Rosalba Carriera, Pietro ed Alessandro Longhi, Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli fino ad Antonio Canova che conclude l'epoca felice dell'arte veneziana.

Il libro, in conclusione, è una chiara storia della pittura veneziana attraverso alcune fondamentali esemplificazioni, fatta con l'esperienza d'uno studioso che conosce a fondo il museo dove esplica il proprio lavoro e sa collegare l'analisi delle opere trattate ad un profilo organico di un ampio periodo di storia dell'arte.

GUIDO PEROCCO

Il nuovo volto di tre quadri antichi

TIZIANO: «Martirio di San Lorenzo»

LA GRANDE TELA, che misura 5 metri per 2,88, venne commissionata da Elisabetta Querini per la tomba del marito, Lorenzo Massolo, sepolto nella chiesa dei Gesuiti. Il dipinto si trova ancora in sito, sul primo altare a sinistra. Tiziano vi lavorò per circa dieci anni, fin verso il 1556. Filippo II di Spagna volle che Tiziano gliene facesse una replica per l'Escurial, compiuta infatti nel 1565 con molte varianti. Ritoccata più volte, nel 1883, l'opera non era più facilmente leggibile, anche per lo scurimento delle vernici. San Lorenzo sulla graticola è ancora un nudo scultoreo; ma già intorno a lui le figure sono corrose dalla luce, un esempio di pittura che precorre certi drammatici notturni di Rembrandt.

TINTORETTO: «Il trafugamento del corpo di San Marco»

LA TELA FA PARTE di una grande decorazione che ornava la Scuola di San Marco e le spese per dette pitture furono sostenute da Tomaso Rangone da Ravenna, che nel dipinto è in vesti dogali e regge la testa del Santo. La scena si svolge a Costantinopoli, nel momento in cui i pagani stanno per bruciare l'Evangelista. La bufera mette in fuga i carnefici. Il Santo viene rapito dai veneziani.

TINTORETTO: «Il miracolo del Saraceno»

ANCHE QUESTO dipinto ornava la Scuola di San Marco e venne eseguito dal Tintoretto nel 1562. Il Santo, invocato da un saraceno durante una tempesta di mare, accorre a liberare l'infedele. Ricoperta malamente durante i restauri passati, al punto da cancellare l'episodio della nave sul fondo a destra e a travisare la forte drammaticità del cielo.

Pasqualino fortunato
La schedina ha compilato
Che Domenica si sà
I milioni vincerà.

Ma è già tardi come fare
La schedina per giocare?
Pasqualino dice « Ohibò
Con la Vespa ce la fò ».

E facendo una volata
Può effettuar la sua giocata
Poichè è noto e fa anche rima
Che la Vespa arriva prima.

E difatti all'indomani
Porta in Banca a piene mani
Di milion seicento e tre
(Piacerebbero anche a me).

Pasqualino esulta e dice:
« Ora si che son felice »
E si compra per decoro
Una Vespa tutta d'oro!

Collezioni - Gallerie - Musei - ecc.
Venezia
Gallerie dell'Accademia

MO

☆★☆★☆★

Nati due volte questi capolavori

Il professor Mauro Pelliccioli al lavoro.

Quattro preziosi teleri veneziani sconciati da sovrapposizioni secolari ricondotti al primitivo splendore dal professor Mauro Pelliccioli nel gabinetto dei restauri di Brera

di MARCO VALSECCHI

UN DECRETO napoleonico del 1806 sciolse parecchie comunità religiose, confiscandone, con le fabbriche, tutti i beni. In tal modo molte opere d'arte si trovarono radunate a Venezia e alcuni studiosi vennero chiamati per la spartizione, onde costituire due grandi pinacoteche, una a Milano, detta di Brera, e l'altra a Venezia, detta dell'Accademia. Tra queste opere, tra cui molti capolavori di grande nome, figurava anche l'intero ciclo dei teleri che ornava la Scuola di San Giovanni Evangelista. Otto precisamente, e tutti destinati a illustrare i fatti o i miracoli di una preziosa reliquia della Croce, tuttora esistente, che venne donata alla Scuola, nel 1369, da Filippo de Mezières, gran cancelliere di Cipro.

Da Bellini a Carpaccio

LA RELIQUIA era venerata dai veneziani per i continui miracoli da essa suscitati. Fu anzi il ripetersi di questi eventi soprannaturali a spingere i confratelli di San Giovanni a ornare in modo degno il locale dove la reliquia veniva conservata; e per tale fine vennero commissionati i relativi teleri ai migliori pennelli che contava la città sul finire del Quattrocento, da Gentile Bellini al Carpaccio, dal Bastiani al Mansueti. E' appunto per questa Scuola che Gentile dipinse la celebre Processione della Croce, in piazza San Marco, davanti alla basilica che reca ancora i vecchi mosaici bizantini.

Un ciclo quindi di opere da costituire uno dei complessi più celebri e importanti di tutta la pittura veneziana, come quello del Carpaccio per Sant'Orsola o del Tintoretto per San Rocco. Fatte le scelte, questi teleri arrivarono alla nuova galleria dell'Accademia; ma non furono subito esposti tutti; si dovette anzi attendere più di settant'anni il riordino dei dipinti fatti dal Cantalamessa, perchè i teleri fossero riuniti ed esposti al pubblico in un'unica sala, quasi a ricostituire il fascino della disciolta Scuola. E da allora, cioè dalla fine dell'Ottocento, essi costituiscono uno dei richiami maggiori del turismo artistico veneziano, un insieme pittorico che nessuna altra pinacoteca al mondo potrà mai ripetere.

Rovinati nel '500

QUESTO non toglie però che i dipinti, di grandi proporzioni, subissero nei secoli manomissioni, danni e guasti. Intanto già al tempo in cui si trovavano presso la Scuola furono variamente rimossi e tagliati per adattarli ai nuovi locali; oppure soffrirono per diverse cause; sicchè già nel 1560 ci fu chi ravvisò la necessità di riordinarli e pulirli, perchè troppo scuriti, sporchi o guasti. A quel primo restauro, altri ne seguirono nei secoli successivi; molti autori che li videro, come il Moschini che li descrisse nel 1815, parlarono di rovina per taluni di essi; e ancora altri interventi furono necessari durante l'Ottocento. Si può capire quali sovrapposizioni si erano formate; al punto da chiedersi, criticamente, quanto ci fosse ancora di autentico.

Non restava quindi che dar mano a un nuovo restauro radicale, che garantisse la stabilità delle pitture, non solo, ma le riportasse il più possibile alla lezione originaria, togliendo le aggiunte, le aggiustature, le vernici, i colori, le sovrapposizioni secolari. Il sovrintendente professor Moschini non esitò ad assumersi tale responsabilità, affidando il delicato incarico al professor Mauro Pelliccioli. Già l'anno scorso il restauro riguardò i teleri del Carpaccio e di Gentile Bellini; ora l'opera continua sui rimanenti; e perchè il Pelliccioli vi potesse badare nelle condizioni migliori, il Ministero autorizzò che quattro dei teleri lasciassero Venezia per Milano, dove si trovano tuttora nel gabinetto dei restauri di Brera. Il professor Pelliccioli mi ha concesso di vedere il lavoro pressochè compiuto e di pubblicare, con l'autorizzazione del professor Moschini, alcuni esempi dei restauri finiti o ancora in corso. Per la prima volta quindi possiamo rivedere i superbi capolavori restituiti alla loro primordiale schiettezza.

Il miracolo delle candele

QUATTRO, dicevo, sono i teleri, e narrano alcuni miracoli della reliquia della Croce. I due più grandi sono di Giovanni Mansueti: in uno è narrato il funerale in Campo San Lio di un confratello di San Giovanni; poichè in vita ebbe scarsa fede nella reliquia, la croce che precedeva il corteo divenne all'improvviso pesante, da non potersi più portare entro la chiesa; l'altro narra invece la guarigione improvvisa di una figlioletta di Benvegnudo di San Polo, per opera di tre candeline accostate prima alla reliquia; e se il primo telero è quasi una scena popolare, sotto il cielo limpido e con le persone affacciate ai balconi o alle altane, l'altro telero, come in una storia del Carpaccio, si svolge nel salone lussuoso di un dignitario della città, tra costumi sfarzosi e rilucere di ori e di smalti.

Un altro grande telero è quello di Lazzaro Bastiani, eseguito sul finire del Quattrocento: e vi è narrata la scena della consegna della Croce alla chiesa di San Giovanni, con i confratelli sparsi sul sagrato, affollati lungo le case e il canale, con la processione sotto il portico della chiesa, di cui si intravede la navata e l'altare rilucere nell'oro dell'abside.

Quindici figure riscoperte

ERA il telero più malconcio, quello che il vecchio Moschini diceva in rovina; ed è stato anche il telero che più ha sorpreso per la bellezza dei particolari restituiti, per la delicatezza dei colori e la sapienza degli accordi cromatici e delle prospettive. Due grandi riquadri, che apparivano come basamenti di marmo in fregio di un canale, sono stati rimossi e sotto il colore probabilmente settecentesco sono riapparse una quindicina di teste di personaggi presenti, che il vecchio restauro aveva del tutto cancellato.

Il quarto, di misura più piccola rispetto agli altri, è di Benedetto Diana, che lo eseguì in epoca più tarda, durante il primo decennio del Cinquecento, quando ormai il Carpaccio e Gentile Bellini cedono dinanzi alla novità pittorica del Giorgione: vi è narrato il miracolo del bambino caduto da un solaio e subito guarito malgrado le gravi ferite alla testa. E' forse, delle quattro, l'opera più suggestiva, con la vasta architettura riscoperta sotto i tardi restauri, che ridona il giusto senso spaziale alla scena e alle figure che vi sono radunate.

Certamente le opere, in primavera, verranno ricollocate nella pinacoteca veneziana. Ma sia permessa una domanda: poichè sono qui a Milano, non è possibile mostrarle al pubblico nelle sale di Brera, dove già si trovano praticamente, almeno per qualche giorno? Sarebbe un'occasione unica e irripetibile. Pensi chi può a realizzare questo raro spettacolo.

NELLA PAGINA SEGUENTE:
Le fotografie a colori delle preziose tele

...e è Antonio Lardera) ...li Zuccaro, 2. E' una ...oro, porta al cantante ...famiglia Lardera riu... ...cantante e il fratello ...o libero si rinchiude ...e sempre di notte.

MIRACLE EAR

la ragione del successo tra la punta delle dita

Introdotto nell'orecchio restituisce la gioia di udire

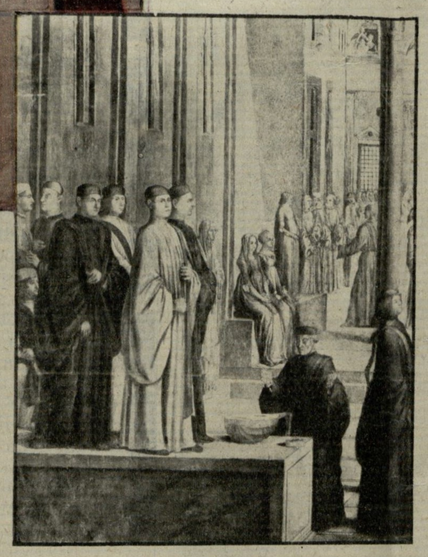
Una prova anche a domicilio non costa nulla. Provarlo domani vi potrebbe far pentire di non averlo provato oggi

ACOUSTICON

Milano Via Passione, 1 Tel. 793.539

Le preziose tele restaurate a Brera

Questi sono i particolari delle tele restaurate dal professor Mauro Pelliccioli come Marco Valsecchi spiega nella pagina precedente



I QUATTRO TELERI trasportati da Venezia a Milano per essere sottoposti alle cure del professor Pelliccioli, nel gabinetto dei restauri di Brera, narrano alcuni miracoli della reliquia della Croce. SOTTO: offerta della reliquia della Croce alla chiesa di San Giovanni (opera di Lazzaro Bastiani). A DESTRA: guarigione della figlia di Benvegnudo di San Polo (opera di Giovanni Mansueti). SOPRA: un particolare dell'offerta della reliquia a San Giovanni, col gruppo delle teste in primo piano recuperate dal restauro (nella foto qui accanto in nero: lo stesso particolare prima del restauro, quando le teste erano coperte).

Collezioni - Gallerie - Musei - Pinacoteche

Venezia
Gallerie
dell'Accademia

"Il Gazzettino", 13 maggio 1964

LE GRAVI (E INGIUSTIFICATE) LACUNE DEI MUSEI VENEZIANI

Venezia deve accontentarsi delle briciole di Canaletto

Una grande «diaspora» alle Gallerie dell'Accademia - Dov'è finito il ciclo dei Camerlenghi? - Incompleto il panorama di cinque secoli di pittura

Esce in questi giorni il XVII volume di «Arte Veneta», diretta da Rodolfo Pallucchini. Siamo lieti di pubblicare parte di una recensione del Pallucchini, che riguarda un problema scottante: quello delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Al primo volume del catalogo delle Gallerie dell'Accademia, di Venezia, dedicato alle opere d'arte del Tre e Quattrocento, curato da Sandra Moschini Marconi ed edito dalla Libreria dello Stato nel 1955, ha fatto seguito nel 1962 il secondo, che tratta delle opere del Cinquecento. Il volume è raddoppiato: alle 226 schede del primo fanno seguito nel secondo ben 515, delle quali 467 dedicate alla scuola veneta.

Secondo il metodo seguito dalla collana dei cataloghi dei musei e gallerie d'Italia le schede della Moschini Marconi tracciano la storia esterna delle opere (data di esecuzione, provenienza, passaggio di proprietà ecc.) avvalendosi anche di documenti di archivio appositamente consultati, quindi non solo registrano, in base ad una conoscenza puntuale delle fonti e della storiografia moderna, le variazioni attributive subite dall'opera, ma ne propongono anche la datazione, in mancanza di documenti, per poi giungere ad un giudidizio conclusivo, saggiamente prudenziale.

Grande sorpresa

La grande sorpresa di questo volume consiste nel fatto che, avendo la Moschini Marconi catalogato — cioè sottoposto ad un esame critico —, tutti i dipinti in carico alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, compresi quelli oggi non in sede, risulta che su 467 opere di scuola veneta, «incredibile dictu», una buona metà è sparsa in chieste, istituti, uffici pubblici, non solo di Venezia ma del Veneto ed oltre, da Ravenna a Mantova, da Bolzano a Roma. E' forse la più grandiosa «diaspora», che registri una galleria italiana: seguita, se non erro, ma a grande distanza, da quella di Brera.

E' quindi ben giustificato l'intervallo di sette anni intercorso tra la pubblicazione del primo volume ed il secondo, quando si ponga mente alla fatica del recupero critico di un numero tale di opere d'arte, che, in qualche caso, andavano rintracciate sulle indicazioni di vecchi inventari, spesso restaurate, fotografate e studiate ex-novo. E' evidente il grande interesse che riveste, per tutti coloro che si occupano della pittura veneta, la catalogazione di questo vasto patrimonio così malauguratamente disperso, in tanti casi «ab antiquo», cioè da oltre un secolo.

Uno degli inconvenienti di tale dispersione è quello della frantumazione dei cicli organici, come nel caso della decorazione pittorica del palazzo dei Camerlenghi a Rialto, episodio fondamentale per testimoniare la trasformazione delle strutture linguistiche della pittura lagunare tra il 1530 e il 1550; a tale decorazione hanno partecipato non solo Bonifacio, per la maggior parte, con la sua scuola (Antonio Palma, Battista di Bonifacio, Domenico Biondo ecc.), ma anche il Tintoretto, Vitruvio Buonconsiglio, il Cernotto, Giambattista dall'Angolo. Oggi questo ciclo è diviso tra le Gallerie dell'Accademia (compresi i depositi), la Fondazione Cini, la Ca' d'Oro e la Chiesa dei Frari. Sarebbe stato certo più conveniente, al fine degli studi, concentrarlo tutto nelle ampie sale della Fondazione Cini, a San Giorgio Maggiore.

Si giustifica il criterio di assegnare opere dell'Apollonio e di Jacopo Bassano in deposito al Museo bassanese, del Fasolo e dei Maganza a quello di Vicenza, del Bordon a quello di Treviso; ma è meno giustificabile il fatto che opere di maestri rarissimi, come potrebbero essere quelle del Contarini, del Floreani, dell'Ingoli, del Pace, del Silvio, non siano reperibili alle Gallerie, neppure nei depositi, ma in chiese, in uffici, in qualche caso lontani da Venezia. D'altra parte la dispersione di circa la metà del patrimonio artistico cinquecentesco delle Gallerie veneziane, è motivata dalla mancanza di spazio di cui soffrono le Gallerie stesse.

Mi si obbietterà che le opere oggi esposte raggiungono un buon livello qualitativo: ma si deve tener presente che gallerie formate ai primi del secolo scorso, a seguito delle soppressioni di enti religiosi, come in gran parte quelle italiane, non possono puntare esclusivamente sulla presentazione del «Masterpiece», come la National Gallery di Londra o quella di Washington, ma devono tener conto della necessità di offrire al visitatore e allo studioso un panorama storico vasto e articolato. Ora s'ha da tener presente che le Gallerie veneziane hanno un privilegio unico al mondo: quello di presentare la pittura veneziana, cioè una delle scuole più complesse della civiltà occidentale, per di più svoltasi in cinque secoli di storia. Soltanto il Kunsthistorisches di Vienna ed il Prado di Madrid sono in grado di competere con le Gallerie dell'Accademia per la ricchezza di opere veneziane. Ma le Gallerie di Venezia, che non posseggono forse la scelta qualitativa che rende celebri il Kunsthistorisches Museum o il Prado, potrebbero avere il vantaggio di una documentazione puntuale del grande svolgimento della pittura veneziana dagli inizi fino a Tiepolo (non dico dei Guardi, dato che i due fratelli sono assai male rappresentati).

Continui acquisti

Un istituto come quello veneziano dovrebbe anzitutto essere incrementato con continui acquisti, in modo da riempire le numerose lacune che oggi tutti gli studiosi lamentano. E' possibile che in tutti i musei veneziani non esista un dipinto del Canaletto o del Bellotto o di Francesco Guardi veramente importante?

Certo non tutto il patrimonio posseduto dalle Gallerie andrebbe esposto; ma molte opere, oggi disperse ai quattro venti, verrebbero a rinforzare il troppo simplicistico panorama della pittura veneziana offerto dalle Gallerie dell'Accademia. E' ammissibile che oggi neppure uno dei tanti Padovanino posseduti dalle Gallerie sia esposto? Il gusto è sempre in mutazione ed oggi non ci sentiamo più di voltare le spalle a tale pittore come si faceva un quarto di secolo fa.

Il catalogo della Moschini Marconi, con la pubblicazione in sede critica eccellente, di tutto questo materiale (il più delle volte inedito), pone all'ordine del giorno un problema più che mai urgente: l'allargamento della sede delle Gallerie veneziane e non certo con palliativi (aggiunta di stanze ecc.) ma in modo radicale. E' evidente che la convivenza, in uno stesso edificio, di una scuola con tutte le sue esigenze pratiche, e di una galleria che custodisce capolavori irripetibili, è un anacronismo.

Certo l'insigne Accademia veneziana di Belle Arti ha i suoi titoli per non voler abbandonare quei locali, sopra dei quali sono esposti i tesori delle Gallerie; ma, data l'altissima posta in gioco, non mi pare assolutamente impossibile pensare che in altri locali, certo più adatti di quelli di cui oggi l'Accademia dispone, questa potrebbe assolvere meglio i suoi compiti didattici che, tra l'altro, non sono legati alla centralità della sede.

«Provideant consules»: mi sembra che, dopo la documentazione prodotta dal catalogo della Moschini Marconi, non ci sia più tempo da attendere, altrimenti tutte le belle parole intese a fare di Venezia un centro vivo e concreto di cultura, rimarranno, nel settore artistico, prive di senso.

Rodolfo Pallucchini